

La guerra de celuloide: Goebbels vs. Hollywood, 1939-1941

RAFAEL DE ESPAÑA

EL CINE COMO ARMA

El cine comenzó muy pronto a ser vehículo de propaganda bélica: ya en abril de 1898, cuando Estados Unidos acababa de declarar la guerra a España, el incipiente público cinematográfico americano pudo entusiasmarse viendo como la odiada bandera española era arriada violentamente y sustituida por su *Old Glory* en un plano totalmente prefabricado de contundente simbolismo patriótico¹. Cuando en 1917 el país que ya era hegemónico en el continente americano decidió intervenir en las disputas europeas, el cine ya no era un espectáculo de barraca de feria sino una auténtica industria, cada vez más floreciente y, por consiguiente, tan ligada a los intereses económicos de la nación como la de armamento o cualquier otra; no es de extrañar, pues, que apoyara con gran ahínco el esfuerzo bélico, exaltando las virtudes propias y las miserias ajenas. Si algún ciudadano de los Estados Unidos no veía clara la razón que le llevaba a combatir a los llamados «imperios centrales» (de los que probablemente no había oído hablar en su vida), nada mejor que enseñarle una película donde unos hunos brutales de bigote retorcido osaban atentar contra la virtud de «la novia de América»²; si no sabía quién era el jefe del bando enemigo, se le informaba de que era un tal Kaiser, más conocido como «la bestia de Berlín»³, y si se le pasaba por la cabeza que el enemigo tuviera alguna posibilidad de vencer, en esa misma sala podía comprobar como Charles Chaplin, a pesar de su triste figura, deshacía sin grandes dificultades las tropas prusianas en una «versión Münchhausen» de las hazañas del sargento York⁴.

Anécdotas aparte, es indudable que Estados Unidos fue el único país que supo explotar al máximo las posibilidades de la propaganda a través del cine. De los alemanes se ha de decir que lo intentaron, pero de forma más tímida y cuando ya era tarde, con la creación en diciembre de 1917 de la Universum Film Aktiengesellschaft -UPA-, una entidad dedicada a la producción de películas patrióticas cuya labor en tiempo de guerra no fue muy fructífera pero que poco después sería el portaestandarte del cine alemán. A partir de 1933 la UPA jugará un importante papel en la difusión de las ideas nacionalsocialistas y será para el ministro Goebbels «la niña de sus ojos»; no es casualidad que la compañía estuviera desde 1926 en manos de Alfred Hugenberg, uno de los capitalistas interesados en el triunfo de Hitler.

En los años treinta, todos los gobernantes de los países con sistemas políticos autoritarios y de partido único ya se habían enterado de la importancia de las películas como vehículos de manipulación de ideas y conductas: el primero fue Lenin, y después Mussolini, Hitler y Stalin. El Duce fue el menos interesado en promover un cine exclusivamente propagandístico, limitándose a maniobras de dudosa eficacia como la prohibición de escuchar los diálogos en lenguas distintas al italiano o el fomento de productos de evasión sin finalidad política; a cambio, sus colegas de Alemania y la URSS pusieron el cine al servicio de sus intereses, con resultados más que apreciables. Al otro lado del Atlántico, los Estados Unidos se autoproclamaban los defensores de la libertad y la democracia, y en consecuencia no se podía esperar un cine de propaganda política en la línea nazi o soviética, pero lo cierto es que su industria filmica desarrollaba una actividad infinitamente superior a la de toda Europa, por lo menos en el plano meramente comercial: los films de Hollywood se veían en todo el mundo y eran el escaparate de la sociedad que los generaba. Es decir, que no hace falta ser muy perspicaz para deducir que también el cine americano vehiculaba un mensaje, destinado igualmente a convencer a propios y extraños de su superioridad. En las líneas que siguen vamos a intentar un estudio comparativo del cine alemán y americano a través de algunos de sus «tics» propagandísticos, centrándonos especialmente en el periodo que va de 1939 a 1941, es decir, desde que se declara la guerra en Europa hasta la entrada de Estados Unidos en el conflicto. Para clarificar nuestro discurso hemos hecho algunas concesiones cronológicas a los años anteriores, pero no hemos querido adentrarnos en el primer año de hostilidades germano-americanas puesto que entonces la propaganda deja de ser un componente extraordinario para convertirse en un lugar común de las intrigas cinematográficas... por lo menos en las que vienen de Hollywood, ya que en el Reich, por extraño que parezca, nunca se hizo una película de ficción decididamente antiamericana. Sin salirnos de ejemplos puramente cinematográficos, veremos que imagen daban unos de

los otros y como afrontaban temáticas similares. Queremos advertir que no se trata de un estudio exhaustivo, pues hay bastantes muestras de la influencia americana en el cine de la época nazi que hemos dejado deliberadamente en el tintero⁵; entre ellas, el film de la Tobis *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (*Roberto Koch, el vencedor de la muerte*, 1939, dir. Hans Steinhoff) como imitación del americano de la Warner *The Story of Louis Pasteur* (*La tragedia de Louis Pasteur*, 1938, dir. William Dieterle), los números de claqué de Marika Rökk como copias de los de Ginger Rogers o Eleanor Powell, o el desprecio hacia los hispanos típico de Hollywood reproducido en versión *herrenvolk* en *La Habanera* (1937), dramón para lucimiento de Zarah Leander -la Garbo del Reich- en uno de sus típicos personajes de pecadora sufriente, a las ordenes de un Douglas Sirk que todavía se llamaba Detlef Sierck.

Antes de entrar en materia conviene precisar una importante diferencia de tipo cuantitativo, por supuesto a favor de los americanos. Hollywood produce en los años de guerra (1942-1945) unos 1700 largometrajes⁶, mientras que en el Reich la cifra es muchísimo menor: entre 1939 y 1945 se estrenan aproximadamente 540 títulos, a los que se pueden añadir unos 40 que se completaron y distribuyeron después de mayo de 1945⁷. A pesar de que sorprende el mantenimiento de los rodajes en condiciones que se iban haciendo difícilísimas, está claro que la producción germana no puede equipararse a la de Hollywood: esto queda de relieve en las películas que reconstruyen hechos bélicos, que son mucho más abundantes y variadas en el lado americano⁸. Por otra parte, ambos bandos fomentaron los productos de simple evasión (especialmente comedias), ya que era una forma de animar la moral de los combatientes y de la retaguardia.

LOS RIVALES SE OBSERVAN

Fuera o no por el recuerdo de las inefables evocaciones literarias de Karl May, lo cierto es que el cine nazi ofrece algunos curiosos ejemplos de western. Un western *sui generis*, por supuesto, ya que la ubicación geográfica suele estar *al norte del oeste* -en el Canadá, para entendernos-, pero de todas formas reflejo de una admiración por la «América eterna». El único film de ambientación estrictamente western es *Der Kaiser von Kalifornien* (*El emperador de California*, 1936), protagonizado, escrito y dirigido por el polifacético Luis Trenker, que se había dado a conocer en films de montañismo y que en 1934 había hecho una curiosa incursión en el «sueño americano» con *Der verlorene Sohn* (*El hijo perdido*), donde un atlético e ingenuo tirolés emigra a América seducido por su imagen de tierra de promisión y solo encuentra codicia, desempleo y negros por todas partes, llegando a la conclusión de que como la patria no hay nada. *Der Kaiser von Kalifornien* es una biografía de Johan August Suter (en el film el apellido aparece siempre con una sola «t», a pesar de que en los textos anglosajones siempre se escribe *Sutter*), un suizo que en 1839 consiguió del gobierno mexicano la concesión de un amplio territorio en California, donde organizó un auténtico imperio basado en la ganadería y el cultivo. Durante la «fiebre del oro» del 48 el territorio fue invadido y saqueado por los buscadores; Suter (o Sutler) luchó hasta el último momento contra lo que consideraba un expolio, pero nunca consiguió que se le restituyeran las tierras ni se le reconociera la propiedad.

Tal como aparece en el film, la historia de Suter sigue más o menos los hechos conocidos (así como la novela *L'Or* de Blaise Cendrars), pero con algunos toques conyunturales como el motivo que hace huir de Europa al protagonista, que es imprimir panfletos subversivos a favor de la unificación de Alemania y contra los dictados del Congreso de Viena. En un artículo reciente⁹, Jan-Christopher Horak ve una exaltación del Führer en la composición de Trenker y una crítica a las instituciones democráticas en las escenas en que las masas, enardecidas contra Suter, incendian medio San Francisco, pero éste es el problema de todos los films producidos en la época nazi: que no hace falta profundizar mucho para encontrar algún residuo de la ideología oficial, sin pensar que el populacho descontrolado que roba y asesina también sale en todas las películas sobre la Revolución Francesa hechas en países «democráticos»¹⁰. Quizá por falta de formación musical, a Horak se le escapa una influencia que críticos más melómanos ya apreciaron en 1936¹¹: la de Richard Wagner, manifestada no sólo en el aparatoso sinfonismo de la banda sonora -a cargo de Giuseppe Becce, que por cierto había encarnado al genio de Bayreuth en una *biopic* de 1913-sino en el *leitmotiv* del oro como causa de desgracias, que no en vano es clave para entender el significado de la Tetralogía. Dado que el guión deja en buen lugar al gobierno de los Estados Unidos, que da la razón al héroe en su pleito, y acaba la historia con unas imágenes de rascacielos e industria que representan (de forma un tanto incoherente, todo hay que decirlo) la gloriosa herencia de Suter, en el momento del estreno en Nueva York la crítica fue bastante benévola y no se sintió ofendida por el mensaje subyacente (véanse reseñas en *New York Times*, 1 de mayo de 1937, o *Variety*, 7 de mayo de 1937). Lo más interesante hoy en día es el esfuerzo de producción en reconstruir el mito del Lejano Oeste, desde una perspectiva impregnada de recuerdos literarios y filmicos, pero bastante

conseguido si exceptuamos algunos detalles menores (todo el diálogo es, por supuesto, en alemán, pero cuando Trenker se dirige a los indios les habla... ¡en inglés!).

Por una extraña coincidencia, en Hollywood se rodó otra versión de la misma historia al mismo tiempo que la de Trenker, titulada *Sutters Gold* - esta vez con dos «t» (*Oro en el Pacífico*, dir. James Cruze). En ésta, la huida del héroe a América no tiene ninguna connotación política (es acusado falsamente de asesinato), se eliminan todas las referencias a los mexicanos para evitar problemas de distribución al sur del Río Grande y la intriga se adorna con detalles tópicamente hollywoodianos, como el personaje de la bella pero viciosa condesa anglo-rusa que seduce a Sutter buscando sus riquezas y que lo abandona cuando pierde las tierras. Esta relación extramarital del héroe, que se justifica por el largo periodo de tiempo que lleva sin ver a su familia (la llegada de la mujer y los dos hijos a América se produce justo cuando empieza la debacle), contrasta con la asexualidad fidelidad de que hace gala en la versión alemana. Y si en ésta los hijos de Sutter, ambos varones, eran asesinados a sangre fría por los buscadores de oro, el film americano les da más papel en la narrativa: el hijo mayor se hará abogado para defender los derechos de su padre y morirá linchado por sus enemigos después de una sentencia que les es desfavorable, mientras que la hija se casará con un hijo de aquel general Alvarado que cedió a Sutter los primeros terrenos californianos. El final es muy parecido: el protagonista, viejo y cansado, muere en los escalones del Capitolio tras leer en los periódicos que el Tribunal Supremo le ha dado la razón.

El desafío del oro a la filosofía agraria de Suter aparece invertido en otro western alemán de esta época, *Gold in New Frisco*, que en España fue presentada con el impropio título de *Oro en San Francisco* (1939, dir. Paul Verhoeven). Aquí la ambientación ya es canadiense, con participación de un *mountie* y todo, pero el espíritu es totalmente western¹². Esa ciudad de New Frisco (nombre bien raro, la verdad, y que justifica un poco el lapsus del distribuidor español) se fundó pensando que la zona sería un emporio minero, pero cuando se comprobó que no había oro prosperó igualmente gracias a industrias más tradicionales. La intriga, bastante floja, tiene por protagonista a un forastero que se dedica a deslumbrar a los naturales propagando la falacia de que en unas tierras de su propiedad hay oro; al final resulta que su auténtica motivación era desenmascarar a un turbio banquero responsable de la ruina de su padre. Es difícil encontrar en este film algún mensaje propagandístico: el tono es de comedia y todos los personajes son más o menos positivos si exceptuamos al banquero, en el que puede verse una denuncia filonazi del capitalismo pero sin exagerar, ya que ni siquiera se le identifica como judío.

También en 1939 se estrena el último «western canadiense», *Wasser fur Canitoga* (*Canitoga*, dir. Herbert Selpin), que a diferencia de los productos que hemos comentado antes tiene una estética de estudio algo claustrofóbica, con interiores sombríos y exteriores artificiales con unos forillos paupérrimos. La base argumental no tiene excesivo atractivo ni verosimilitud: se está construyendo un acueducto a la ciudad del título, pero los que viven de comercializar bebidas alcohólicas sabotean continuamente la construcción con el peregrino razonamiento de que el agua es incompatible con el vicio. Algo más de interés tiene el personaje protagonista, en el que no cuesta encontrar influencias hollywoodianas: un antiguo ingeniero militar venido a menos por culpa del whisky, que el popular Hans Albers compone con campechanía y sentido del humor, permitiéndose incluso cantar una canción en su peculiar estilo, desde luego más propio del cabaret germánico que de Bing Crosby¹³. Al final se redimirá con un acto heroico y morirá abrazado al mástil donde ondea la Union Jack: tras hacer el saludo militar sufre un colapso y en su caída desata la bandera, que cubrirá su cuerpo como una mortaja. Una curiosidad del film es su confusión estilística, que mezcla sin excesiva coherencia humor, aventuras, drama patriótico e incluso comedia musical en la increíble escena en que los ciudadanos de Canitoga homenajean al héroe en el Ayuntamiento y le cantan a coro «Goodbye Johnny».

No acaban en estos pseudo-westerns las referencias americanas del cine alemán de estos años. También hay intrigas desarrolladas en época actual o reciente, y casi ninguna refleja una clara animadversión hacia los tópicos del *American Way of Life*. Un caso especialmente llamativo es el de *Glückskinder* (*El trío de la fortuna*)¹⁴, 1936, dir. Paul Martin), por su descarada imitación de los códigos narrativos y visuales de la *screwball comedy* hollywoodiana, sólo que con Lilian Harvey y Willi Fritsch en lugar de Katharine Hepburn y Cary Grant, o, para ser más exactos, de Claudette Colbert y Clark Gable, ya que la situación clave del film alemán es que Fritsch se casa con Harvey sin conocerla, sólo para salvarla de una situación apurada, y por ello los momentos de intimidad sufren restricciones parecidas a las impuestas por los «muros de Jericó» en la famosa comedia de Frank Capra *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*, 1934), que había sido un éxito apoteósico en Berlín a finales de 1935. *Glückskinder* reconstruye con extrema fidelidad el ambiente de Nueva Cork desde una óptica muy poco nacionalsocialista, que va de la utilización de música *swing* propia de compositores «degenerados» a la descripción del ambiente de los rotativos sensacionalistas, tomada literalmente de la obra de Hecht y MacArthur *The Front Page* (versión filmica en 1931, dir. Lewis Milestone; título español, *Un gran*

reportaje). Entre los nazis fundamentalistas la cinta de Martin fue acogida con lógicas reticencias, y quizá es para «poner las cosas en su sitio» que a primeros del año siguiente se estrenó *Togger* (dir. Jürgen von Alten), también de tema periodístico pero situada en la Alemania de 1932, es decir, en los estertores del *Systemzeit*: el tal Tagger es el director de un diario patriótico que debe sufrir las insidias de la prensa judeo-comunista, representada por una multinacional de los medios que quiere hacerse con el control del periódico.

Otros films de ambientación norteamericana son *Sergeant Berry* (*El sargento Berry*, 1939, dir. Herbert Selpin) y *Die Drei Codonas* (*Los tres Codonas*, 1940, dir. Arthur Maria Rabenalt). El primero es una comedia de acción con Hans Albers en el papel de un sargento de la policía de Chicago que debe pasar a México para acabar con un grupo de narcotraficantes. Imitación *sui generis* de los films de gángsters, no tiene ningún elemento ofensivo para los Estados Unidos e incluso coincide con Hollywood en representar México como un país pobre y corrompido habitado por ardientes *señoritas* y charros bravucones, donde *der blonde Hans* conquista a las primeras y vapulea a los segundos. En la posguerra pudo ser explotado sin ninguna dificultad. Por lo que respecta a *Die Drei Codonas*, se trata de una biografía más o menos fantasista (aunque el violento final, por truculento que parezca, es auténtico) de un famoso trío de trapezistas de origen mexicano que revolucionaron el concepto de las acrobacias circenses con sus saltos mortales. Puesto en escena con buen pulso, tuvo en su momento muy buena acogida comercial y todavía se deja ver, tanto por su cohesión dramática como por la cuidada recreación del mundo circense de los celebres hermanos Ringling, a los que se presenta de forma caricatural y «judaizante» pero sin acritud: cierto que a veces se intuye cierta repulsa al gusto por el sensacionalismo típico de los Estados Unidos, pero sin perderle el respeto al país del espectáculo.

Una visión algo más crítica del *American Way of Life* es la ofrecida por *Sensationsprozeß Casilla* (1939, dir. Eduard von Borsody), cuyo guión es por otra parte la aplicada copia de un género tan americano como es el drama judicial. La intriga gira en torno al rapto y posterior asesinato de Binnie Casilla, una estrella infantil del cine, del que se acusa a un tal Peter Roland, de origen alemán (circunstancia que le granjea automáticamente la antipatía del jurado). A base de golpes de efecto, el abogado Vandegrift (interpretado por Heinrich George, uno de los mejores actores del momento, que había pasado de hacer films de izquierdas a apoyar la causa nazi) consigue demostrar que los padrastros de Binnie inyectaban hormonas a la pobre criatura para evitar que creciera y se les acabara el momio, y que el supuesto secuestrador no es sino el padre auténtico de la niña prodigio. El punto culminante es la aparición en la sala de la mismísima Binnie Casilla, lo que provoca la puesta en libertad inmediata de Peter, que puede salir por la puerta grande con su abogado y su hija rescatada. A pesar de contar con elementos suficientes, el film no acaba de ser una invectiva contra los Estados Unidos, y su tono crítico no es mucho más virulento que el de productos americanos contemporáneos que también denuncian aspectos negativos de su país; un detalle significativo al respecto es que no pasó a formar parte del grupo de films prohibidos por los aliados después de la guerra.

En general puede decirse que la visión de los Estados Unidos que ofrece el cine alemán no es especialmente negativa, y además parece denotar una mal disimulada admiración por ciertas peculiaridades de la sociedad americana. Ciertamente que los ejemplos que hemos presentado son anteriores a la entrada de Estados Unidos en la guerra, pero tampoco después de Pearl Harbor aparece ninguna película específicamente antiamericana, mientras que, a cambio, el cine americano llevaba emitiendo propaganda antinazi desde 1939, si bien de forma esporádica y sin obedecer a una consigna prefijada. La primera muestra de esta tendencia (estrenada el 28 de abril) es la producción Warner *Confessions of a Nazi Spy*, dirigida por un emigrado, Anatole Litvak, y pretende ser más un reportaje semidocumental que una ficción, con un guión basado en las experiencias de Leon G. Turrou, un *G-Man* que se había infiltrado en los grupos pronazis americanos para sacar a la luz sus actividades desestabilizadoras. El libro que publicó Turrou, *The Nazi Spy Conspiracy in America*, fue un éxito de ventas por su mezcla de verosimilitud y sensacionalismo y convirtió al oscuro agente del FBI en un hombre de éxito, éxito que se incrementó con el rodaje de la adaptación cinematográfica, durante el cual fue una figura casi tan estelar como el protagonista, Edward G. Robinson. La intriga es la típica de «los enemigos están entre nosotros y no hay que bajar la guardia», y aunque esos enemigos son presentados como nazis, evidentemente aluden a cualquier elemento que proveniente del exterior intente acabar con los valores americanos. Para ser exactos, el guión podría reescribirse unos años más tarde cambiando a los nazis por comunistas y nadie notaría la diferencia; si alguien lo duda puede ser útil recordar que Milton Krims, guionista de *Confessions of a Nazi Spy*, lo fue también de *The Iron Curtain* (*El telón de acero*, 1948, dir. William A. Wellman), una de las primeras muestras de la histeria anti-roja. Aunque esta ambigüedad ideológica, tan típica de los Estados Unidos, merma un poco nuestra consideración actual del film, es innegable que en

aquella fecha su producción fue un atrevimiento, ya que ni siquiera se había declarado la guerra en Europa.

Antes de seguir enumerando ejemplos del antinazismo hollywoodiano conviene tener presente un detalle que permite matizar esa beligerancia impropia de los conservadores magnates de la industria filmica, para los que cualquier ideología era buena mientras no afectara a sus economías: en Alemania el Ministerio de Propaganda ponía cada vez más trabas a la distribución de producciones extranjeras tanto para controlar los mensajes implícitos como para favorecer la producción propia. Por su calidad técnica, la producción hollywoodiana era la más peligrosa, ya que el público podía establecer odiosas comparaciones con los productos nacionales: una nota del *New York Times* (4 de abril de 1937) denunciaba que la censura alemana no daba licencias de exhibición a muchas películas americanas importantes, autorizando sólo mediocridades de serie B, lo cual deja al descubierto las intenciones de Goebbels. Que esto no es un invento de la prensa podemos comprobarlo repasando la lista de películas distribuidas en Alemania durante la época nazi: de 64 producciones americanas en 1933 (31% del total de estrenos) se pasa a 20 (13,7%) en 1939, y en 1940 salen las 5 últimas películas de Hollywood que verán los alemanes hasta después de la guerra¹⁵. En resumen: que si Jack L. Warner puede ser considerado un cruzado contra el nazismo es básicamente porque el régimen político alemán le hacía perder dinero (sus películas habían desaparecido de los cines del Reich en 1935), y esto puede aplicarse a todos los productores que dieron el visto bueno a films antinazis antes de diciembre del 41¹⁶. Por lo que respecta a su colega de Ultramar, Joseph Goebbels, hay que decir que sus intenciones eran tan económicas como patrióticas, ya que su interés en la industria filmica estaba fuertemente relacionado con los ingresos en taquilla, que en lo que se refiere a las películas de "casa" habían disminuido alarmantemente desde 1933. Las medidas del gobierno para reforzar la producción nacional estuvieron regidas por un proteccionismo descarado: por un lado proceder al paulatino escamoteo de la producción americana, y después eliminar la crítica mediante un decreto (27 de noviembre de 1936) que impide «juzgar» las películas, invitando a los críticos a convertirse en humildes «servidores del Arte» (*Kunstdiener*); la operación se redondea en 1937, cuando el Estado toma el control de las principales productoras (UFA en marzo y Tobis en diciembre, a lo que pronto seguirá la completa nacionalización). Naturalmente, una vez conquistado el mercado local comenzará la expansión en el extranjero, aunque para esto quizá se deberá pedir la eficaz colaboración de las *Panzerdivisionen*: en sus diarios, Goebbels expresa claramente su ambición de que todas las pantallas europeas estén dominadas por el cine alemán¹⁷.

En 1940 se distribuyen en Estados Unidos varios films significativos: *The Mortal Storm* (dir. Frank Borzage) y *Four Sons* (dir. Archie Mayo) en junio, *The Man I Married* (dir. Irving Pichel) en julio, *The Great Dictator* (*El gran dictador*, dir. Charles Chaplin) y *Escape* (dir. Mervyn LeRoy) en octubre. Son pocos en el contexto de toda la producción, pero no pasan desapercibidos ya que las producen estudios importantes y tienen figuras de impacto comercial en sus repartos. Podemos añadir a esta lista *Arise, My Love* (dir. Mitchell Leisen) y *Foreign Correspondent* (*Enviado especial*, dir. Alfred Hitchcock), cuyo mensaje es, más que antinazi, claramente intervencionista; la cinta de Hitchcock enardeció especialmente a Goebbels al darse cuenta de como la formidable perfección técnica incrementaba la eficacia del mensaje político¹⁸.

De este lote, *The Man I Married* tiene interés más allá del meramente coyuntural, pues plantea una consideración que ya habíamos enunciado al hablar de *Confessions of a Nazi Spy*, a saber que una misma historia puede servir de fórmula instantánea para vehículos de propaganda con distinto objetivo. El guión está tomado de «I Married a Nazi», un folletín por entregas publicado en la revista *Liberty* (cuyo título se pensó en un principio utilizar para la adaptación al cine) y bastante dirigido a un público femenino, ya que la protagonista es una mujer americana, Carol, casada (felizmente, en apariencia) con un alemán y madre de un niño. En un viaje de vacaciones a la patria del marido, éste cae bajo el influjo de los nazis y no quiere volver a América: le pide el divorcio a su mujer y exige que el hijo se quede con él, con el consiguiente desespero de Carol. ¿Alguien piensa que esta intriga no tiene actualidad, que sólo sirve para los años cuarenta? Cambiemos la Alemania nazi por el Irán de los Ayatollahs y tendremos el guión de *No sin mi hija* (1990, dir. Brian Gilbert), pero antes recordemos que en la guerra fría ya se hizo una película titulada *I Married a Communist*, si bien tampoco en este caso el título convenció a los distribuidores y acabó quedándose en el más anodino *The Woman on Pier 13* (1949, dir. Robert Stevenson).

A lo largo de 1941 los estudios de Hollywood ofrecerán nuevas aportaciones a la polémica nazi, empezando con *So Ends Our Night* (dir. John Cromwell, según una novela de Remarque sobre los efectos del *Anschluss*) y acabando con *Paris Calling* (dir. Edwin L. Marin), cuyo estreno tuvo lugar un par de días antes del ataque a Pearl Harbor. Una de las películas distribuidas este año es *Man Hunt*, que tiene la peculiaridad de ser la primera dirigida por un refugiado alemán, Fritz Lang. La postura de Lang ante el

nazismo es compleja, por mucho que ella presentara como algo bien fácil de entender: según su versión, después de hacer una película que criticaba veladamente al nuevo orden -*Das Testament des Dr Mabuse*, 1933¹⁹- Goebbels le ofrece un cargo importante en la reestructurada organización cinematográfica del país pero él, muy digno, toma el primer tren a París y a mediados de 1934 ya está en Hollywood, donde se nacionalizará americano y tras varios proyectos frustrados rodará para la MGM *Fury* (*Furia*, 1936). Todo esto es aceptado de forma acrítica en la mayoría de los estudios dedicados al cineasta, pero la realidad tiene puntos oscuros: Lang llevaba muchos años unido sentimentalmente a Thea von Harbou, que era una nazi convencida, y la teoría de que la película sobre Mabuse (continuación del díptico realizado en 1922) era un ataque al nazismo parece una total fabulación, muy bien cimentada, eso sí, por el propio director, sobre todo a partir del estreno de la versión francesa en Nueva York en 1943, para cuya presentación redactó un texto en el cual decía que «los sucesores de Mabuse son tipos como Heydrich, Himmler y Hitler»²⁰. No citaba, por supuesto, que Hitler era un gran admirador de *Los Nibelungos* y *Metropolis*, y que el guión del «anti-anzi» Mabuse era de la muy pro-nazi Harbou. *Man Hunt* es el primer intento de Lang de demostrar a los americanos su rechazo a los ideales del III Reich, pero lo hace con una historia que es absurda e inverosímil desde el principio, como si su única preocupación fuera conseguir una especie de certificado de «limpieza de sangre» en un momento en que todos los llegados de Alemania podían ser sospechosos de hacer de «quinta columna».

En julio de 1941 el factótum de la industria cinematográfica norteamericana, Will Hays, hace unas declaraciones que parecen motivadas por el (moderado) incremento de films de opinión sobre (contra, más bien) la Alemania nazi. Extractemos algunas frases: «La gran misión del cine es divertir. (...) Si la gente, paga para entrar en un cine, es para pasarlo bien (...) Están muy equivocados aquellos que piensan que las películas deben sacrificar su condición de entretenimiento para defender causas (...) En nuestras pantallas no hay sitio para la propaganda». Hasta aquí se entiende que el cine no debe meterse en política, pero después cambia ligeramente el registro, reflejando sin duda un determinado talante de la sociedad: «Debe hacerse lo posible por levantar la moral del público (...) Para ello se le debe informar de los importantes esfuerzos que están llevando a cabo tanto nuestros ejércitos de tierra, mar y aire como todas las distintas organizaciones civiles a fin de prepararse para la defensa del país. Esto lo debe mostrar la pantalla, pero desde una perspectiva de libertad y no como una imposición propagandística» (declaraciones recogidas en el *New York Times*, 21 de julio de 1941). Es decir, que nada de ideas políticas pero sí mucho patriotismo del tipo barras y estrellas y *Yankee Doodle Dandy*. Si repasamos las películas distribuidas en 1941 comprobaremos un incremento real de aquellas cuyo argumento gira alrededor de las fuerzas armadas; cierto que muchas son comedias, como *Buck Privates* (*Reclutas*, dir. Arthur Lubin, con Abbott y Castello), pero otras son totalmente serias, y su finalidad principal es tranquilizar al público sobre la eficacia de sus soldados: *I Wanted Wings* (*Vuelo de Águilas*, dir. Mitchell Leisen) o *Dive Bomber* (dir. Michael Curtiz) son ejemplos ilustrativos, por no hablar de *A Yank in the RAF* (*Un americano en la R.A.F.*, dir. Henry King), cuyo título habla por sí solo, y *Sergeant York* (*El sargento York*, dir. Howard Hawks), sobre el heroísmo nacional en la pasada contienda. Es decir, que a Hays se le hacía caso en cuestiones que iban más allá de las aplicaciones del código de moralidad; ¡no por nada se le llamaba «el Zar de Hollywood»!

La primera parte de las declaraciones de Hays tiene, como es lógico, su explicación. El consulado alemán le había hecho llegar con frecuencia reclamaciones sobre la forma como algunas productoras transgredían aquella norma del *Production Code* (el llamado «Codigo Hays», precisamente) en la que se prohibía la representación denigrante de países extranjeros. Pero más allá de los exabruptos del cónsul, Hays tenía que vérselas con una comisión de políticos encabezada por el senador D. Worth Clark, de Idaho, que velaban con extremo celo por que el cine permaneciera totalmente neutral ante los acontecimientos europeos. En setiembre la citada comisión puso en su punto de mira a la MGM por *The Mortal Storm*, a la Warner por *Confessions of a Nazi Spy* y a Charles Chaplin por *El gran dictador*. A Nicholas Schenck, directivo de MGM, se le llegó a preguntar literalmente si había establecido un pacto con los británicos para producir films de propaganda; Schenck, por supuesto, lo negó (*New York Times*, 25 de setiembre de 1941)²¹.

De todo lo que hemos expuesto el lector puede sacar la conclusión de que los cines americanos sólo ofrecían una imagen negativa del régimen alemán, y por ello debemos precisar que no es del todo cierto. Los ataques al Reich que aparecían en contadas producciones de Hollywood eran contrarrestados por una penetración insidiosa, más o menos eficaz, de la propaganda nazi en Estados Unidos. La «caza de brujas» del agente Turrou tenía su base de realidad: las sociedades de amistad germano-americana eran sin duda cuñas para dar a conocer a los americanos la ideología del Reich, si bien es cierto que cumplían su cometido con tan poca sutileza que no conseguían llegar más allá de algunos emigrantes nostálgicos.

Un caso típico es la *German-American Bund*, que tuvo que disolverse en 1939 cuando su jefe, un tal Fritz Kuhn, dio con sus huesos en la cárcel por quedarse los fondos de la asociación²².

Aunque al final no tuviera el éxito deseado, la idea de Goebbels de fomentar la colonia alemana de Estados Unidos (el fue quien puso a Kuhn al frente de la *German-American Bund*) tenía su fundamento, ya que en el país había unos 20 millones de inmigrantes de origen alemán. Sin salir del ámbito cinematográfico, la propaganda nazi fue vehiculada desde una fecha tan temprana como mayo de 1934 mediante la exhibición en el 96th St. Theater de Yorkville, el barrio alemán de Nueva York, de dos clásicos escuadristas de 1933: *SA-Mann Brand* (*El despertar de una nación*, dir. Franz Seitz) y *Hitlerjunge Quex* (*El flecha Quex*, dir. Hans Steinhoff; estrenada en julio). Las versiones proyectadas habían sido expurgadas de sus aspectos más agresivos, por ejemplo: para evitar el nombre de Hitler en el título, la cinta de Steinhoff fue presentada como *Our Flag Lead Us Forward*, que es precisamente la traducción del título del himno de la *Hitlerjugend* (versos de Baldur von Schirach). Aunque la audiencia parecía predispuesta a acoger estos films con simpatía, por aquello de «la voz de la sangre», conviene señalar que la reseña de *Quex* que apareció el 17 de julio de 1934 en *Variety* -publicación que desde siempre se ha caracterizado por reflejar (y dirigir) los gustos del público americano-- no expresaba una opinión realmente negativa: es más, el cronista «Kauf» se asombraba sinceramente de la perfección técnica (*"How good German film technique is!"*).

Esta actitud tolerante y apolítica de *Variety* no se repitió cuando el 7 de mayo de 1941 se estrenó, en el mismo cine de Yorkville, el documental de largometraje *Sieg im Westen* (*La victoria del Oeste*, dir. anónimo²³). El cronista «Herb.» comenzaba definiendo a Yorkville «el sector nazi de Manhattan» y después se despachaba a gusto con la película, presentándola como un fallo garrafal de la propaganda hitleriana. Sin duda tenía razón: la apabullante exhibición de poderío militar que suponía el film podía ser útil para asustar a belgas, holandeses o franceses, pero no podía esperarse el mismo efecto en un país cuyos habitantes estaban convencidos de su superioridad en todos los aspectos. También denunciaba los comentarios de tipo histórico como una sarta de mentiras (se refiere a toda la extensa *enleitung*-separada del *hauptteil* por el epígrafe *Der Entscheidung entgegen*, «Hacia la decisión»-, sucesión de tópicos historiográficos nazis que van de la «puñalada por la espalda» de 1918 hasta la «intolerable agresión polaca» de 1939), pero acaba reconociendo que el público aplaude con fervor en cada sesión y que el film es un éxito de taquilla. En un tono más decididamente laudatorio, la revista *Life* presentó en su número del 10 de marzo de 1941 un reportaje gráfico sobre el film, asombrándose de la perfección técnica y del concepto casi hollywoodiano de la puesta en escena, nunca visto en un documental de guerra y que impedía al espectador distinguir lo espontáneo de lo preparado: el efecto obtenido presagiaba ulteriores manipulaciones del hecho bélico para los medios, como las recientes retransmisiones televisivas de la Guerra del Golfo²⁴.

De todo esto se deduce que si la embajada alemana tenía cierta razón en sus quejas sobre las películas «ofensivas», también es cierto que el Reich se aprovechaba del sistema democrático para infiltrar sus ideas en Estados Unidos sin que hubiera lugar a contrapartida por la férrea censura de Goebbels. Para ser exactos, la primera intrusión ideológica yanqui en suelo germano no tendrá lugar hasta el desembarco en Normandía, y no por medios cinematográficos sino con octavillas, mediante la espectacular campaña dirigida por la *Psychological Warfare Division* (PWD) del General Eisenhower que durará del «día D» hasta el final de la guerra²⁵.

LA CUESTIÓN JUDÍA

Puestos a efectuar un somero repaso de aquellos temas en los que coincidieron las películas alemanas y americanas y la forma como fueron abordados, es obligado comenzar con uno de los más candentes y conocidos: el llamado «problema judío», que para los nazis era una auténtica cuestión de estado, casi el *primum movens* de la ideología nacional: el 22 de marzo de 1933 se creó el Departamento de Higiene Racial, tras lo cual comenzó el boicot a todas las empresas gestionadas por judíos. En el mundo del cine la UPA dio el primer paso ese mismo mes, despidiendo a todos sus empleados no arios, y el 30 de junio se prohibió oficialmente a los judíos trabajar en la industria. No obstante, en los primeros tiempos hubo un amago de tolerancia, ya que a algunos personajes se les ofreció, en vista de su popularidad, la posibilidad de ser nombrados «arios de honor». La maniobra, como es lógico, no tuvo mucho éxito; uno de los pocos que «picó» fue Reinhold Schünzel, director de comedias de gran impacto comercial como *Viktor und Viktoria* (1933) o *Amphytrion* (1935), que por comodidad, vanidad o simple inconsciencia creyó que las autoridades del nuevo régimen le perdonarían su condición racial y en 1937 se vio obligado a emigrar también a Estados Unidos, donde tuvo que sufrir el rechazo y el desprecio de aquellos expatriados que ya habían clarificado su postura en 1933²⁶. También se emitieron dispensas en determinados casos de matrimonios mixtos, pero no todos tuvieron un final feliz: el más conocido es el

del actor Joachim Gottschalk, quien tras haber sido informado de que su mujer y su hijo tenían que ser deportados, les dio muerte y después se suicidó, el 7 de noviembre de 1941²⁷.

Teniendo en cuenta la importancia que los nazis daban al cine como arma de propaganda, no es extraño que sirviera para reflejar el antisemitismo del régimen. De todos modos, esta tendencia siguió un poco la evolución política global, ya que entre la toma de poder y la *Kristallnacht* (noviembre del 38) no se produce ninguna película abiertamente antisemita; tiene su miga que Goebbels tuviera que importar una producción sueca -sí, sueca- titulada *Pettersson & Bendel* (dir. Per-Axel Branner) para mostrar en las pantallas del Reich una imagen caricatural y maliciosa de los judíos: estrenada en julio de 1935, fue repuesta con todos los honores en 1938. Durante estos primeros años de consolidación se prefirió «guardar las apariencias» de cara al exterior y disimular un poco los aspectos más desagradables del ideario nazi, pero esto no quiere decir que ese gran cinéfilo que era el Dr Goebbels no estuviera deseando dar forma filmica a su odio por los judíos, que aparte de ser los principales enemigos de la civilización occidental eran -y esto es la que más rabia le daba- los que controlaban el negocio cinematográfico en todo el mundo: de Alemania se les había podido expulsar, pero en Hollywood seguían siendo los amos²⁸. El 25 de enero de 1939 Leni Riefenstahl volvió de una gira por Estados Unidos -donde había estado promocionando *Olympia* (*Olimpiada*, 1938)- e hizo al ministro un informe muy desalentador sobre las posibilidades del cine alemán en aquel país; sin pararse a pensar que ningún cine extranjero tiene (ni entonces ni ahora) la menor posibilidad de penetrar en el mercado americano, Goebbels echó la culpa a los judíos, que imponen su ley «por el terror y el soborno»²⁹.

Aunque no es hasta las primeras agresiones físicas a judíos (en la noche de los cristales rotos hubo 91 muertos) que empiezan a tomar cuerpo los primeros proyectos filmicos decididamente antisemitas, durante los años anteriores ya había un inequívoca preocupación del gobierno en este sentido. El 4 de febrero de 1935 se inauguro el *Reichsfilmarchiv*, una filmoteca dedicada a coleccionar títulos significativos del cine nacional y del extranjero, especialmente americano, con un especial énfasis en todo lo relacionado con el judaísmo. Los fondos de este archivo fueron utilizados en la exposición *Der ewige Jude*, inaugurada en Munich el 8 de noviembre de 1937, cuya finalidad era mostrar como la perversa penetración judía en todos los sectores de la sociedad amenazaba con destruir los valores de Occidente. Además de exponer cuadros estadísticos, mapas, imágenes de la vida en los ghettos y de judíos famosos, obras de «arte degenerado»³⁰, relación de los judíos con el comunismo, etc, la muestra del Deutsches Museum incluía también proyecciones de fragmentos de películas, que posteriormente fueron integrados en el documental *Juden ohne Maske* (1937, dir. Walter Botticher). En lo que se refiere a productos de ficción, muchas de las escenas seleccionadas mostraban a actores judíos de los tiempos de Weimar (Peter Lorre, Fritz Kortner) en planos que desfiguraban sus rasgos y les hacía parecer ejemplos vivientes de la condición inhumana a que estaba adscrita su raza, pero también había espacio para el cine americano, que al cabo no era sino un feudo hebreo. Entre los títulos provenientes de Hollywood estaba *The House of Rothschild* (*La casa de Rothschild*, 1934, dir. Alfred Werker), uno de los favoritos de Goebbels, ya que para el reflejaba mejor que ningún otro el dominio de los hijos de Israel sobre la economía mundial; en realidad lo que refleja este film es, por un lado, el talento histriónico del actor George Arliss, y por otro, las nuevas orientaciones de Hollywood, que a raíz de la eclosión del *New Deal* cambiaba los films de gánsters y los devaneos procaces de Mae West por unos mensajes más conservadores, entre los que encajaba perfectamente la exaltación de la banca. La idea de la familia Rothschild de repartirse por los centros neurálgicos del poder y a través de los cheques evitar el transporte de dinero por caminos inseguros es una de las más brillantes en la historia de las finanzas y merecedora del interés de un mundo tan obsesionado por la riqueza como es Hollywood, que poco después lanzaría una nueva apología del dinero bien ganado en *Lloyds of London* (*Lloyds de Londres*, 1936, dir. Henry King).

Aunque el film americano sobre los Rothschild no ocultaba el origen racial de los personajes y se permitía algunas bromas sobre ello, su intención primordial era mostrar la asimilación de estos judíos a la sociedad que los acoge; como es lógico, Goebbels hizo una lectura perfectamente antisemita y pensó que se podía mejorar el resultado, tanto artística como políticamente. Por ello, la primera superproducción sobre el peligro judío fue una remodelación de la historia de los Rothschild: estrenada en julio de 1940, *Die Rothschilds* (dir. Erich Waschneck) inaugura el que será el «gran año» del cine antisemita, que continuara con el estreno en setiembre de *Jud Süß* (dir. Veit Harlan) y en noviembre del documental *Der ewige Jude* (dir. Fritz Hippler).

El argumento de *Die Rothschilds* (subtitulado *Aktien auf Waterloo*) estaba inspirado de una obra teatral de Eberhard Wolfgang Möller estrenada en 1934, *Rothschild siegt bei Waterloo*, cuya tesis es la que viene en el título, es decir, que los auténticos vencedores de Waterloo fueron los Rothschild. ¿Cómo? Muy sencillo: a través de las conexiones subterráneas propias de la raza, el Rothschild de Londres, Nathan, es el primero en enterarse de que Napoleón ha sido derrotado. Antes de que la noticia sea del

dominio público, siembra el terror en la Bolsa propagando el rumor de que el ejército de Wellington ha sido deshecho por el corso, lo cual le permite acumular en poco tiempo una inmensa fortuna. En su intento por denigrar a los judíos, el film nazi incurre en impropiedades deferenciales a los ingleses, que nos los presenta tan víctimas de las trapacerías judaicas como cualquier ario: varias escenas muestran como la alta sociedad británica desprecia y rechaza a los rastreros Rothschild, y los únicos personajes positivos son una joven pareja aristocrática. Para evitar este confusiónismo, el film acaba diciendo: «En estos momentos los últimos descendientes de los Rothschild han abandonado Europa. Pero la lucha contra sus cómplices, los plutócratas británicos, continua».

El film sobre los Rothschild no fue lo que se dice un *hit* en taquilla, pues la ya áspera propaganda estaba poco aliviada por un guión espeso y una puesta en escena mazacota y teatral. Muy distinta fue la acogida al siguiente esfuerzo antisemita, la celebre *Jud Süß*, ya que batió records de taquilla en el Reich y países satélites³¹. Esta película, que fue personalmente supervisada por Goebbels desde el primer borrador de guión hasta el momento del estreno, fue presentada como una fidedigna reconstrucción histórica sobre un personaje real, Süss Oppenheimer, nacido de las relaciones extramatrimoniales de un aristócrata alemán con la hija de un cantor, que entre 1733 y 1737 administró las finanzas del duque de Wurtemberg de una manera que acabó por ponerle en contra los nobles locales, que a la muerte del duque consiguieron que fuera juzgado por malversación y condenado a la pena capital. En 1925 se publicó una novela de Lion Feuchtwanger que hacía un retrato favorable del personaje, presentándolo más como un chivo expiatorio que como un ambicioso sin escrúpulos, y de la que se hizo una adaptación cinematográfica en Inglaterra en 1934, con el título *Jew Suss* (dir. Lothar Mendes) y protagonizada por Conrad Veidt. La cinta nazi prescindió de interpretaciones prosemíticas y presentó a Süss como el típico judío intrigante que se aprovecha de la debilidad de carácter del duque para mangonear en el país y permitir que sea literalmente saqueado por sus correligionarios. Aunque el guión hace un prolijo inventario de todas las maldades de los judíos, se guarda un golpe de efecto como *deus ex machina*, a saber: la violación de la virginal hija de un concejal, que no pudiendo soportar la humillación se suicida. Ante esta suprema infamia, y coincidiendo con la muerte del duque por una apoplejía, los buenos alemanes se rebelan contra la judería, ejecutan a Süss en la plaza mayor de Stuttgart y promulgan unas drásticas leyes de «limpieza étnica».

Sobre *Jud Süß* se ha escrito mucho, y no sólo sobre el film sino sobre su realizador, Veit Harlan, que al acabar la guerra fue procesado por crímenes contra la Humanidad. Su defensa se basó en la «obediencia debida»: él hizo todo lo posible para rechazar el encargo, Goebbels era un demonio que le obligaba con amenazas, él era un buen patriota, etc., etc...; al final se acabó condenando el film y absolviendo al director en el sentido de que no era el auténtico autor sino el servidor de designios ajenos³². La triste realidad es que Harlan era uno de los directores estrella del Reich, creador de piezas clave de la propaganda nazi como *Der Herrscherr* (*El soberano*, 1937), *Der große König* (*El gran rey*, 1942) o la que sería «última traca» del régimen, la espectacular *Kolberg* (1945); quizá lo fuera más por oportunismo que por auténtica convicción³³, pero eso no le dispensa de responsabilidad. La imagen de los judíos que presenta el film está dirigida a crear odio en el espectador, y prueba de ello es que su visión era obligatoria para todos los miembros de las fuerzas de seguridad: un tal Stefan Baretzki, miembro de las SS que fue *Rottenführer* en Auschwitz, reconoció al ser juzgado por los aliados que los prisioneros habían sido tratados con más saña después de ver la película³⁴. En el momento de su estreno, la crítica fue unánimemente positiva, y no sólo en Alemania: el joven Michelangelo Antonioni se deshizo en elogios con motivo de la presentación en el Festival de Venecia³⁵.

Satisfecho con la repercusión popular de sus films históricos (por lo menos el dedicado a Süss), Goebbels quiso rematar la faena con una aproximación contemporánea y veraz, que pusiera de relieve la realidad del peligro judío. El resultado fue *Der ewige Jude*, un film documental que llevaba el mismo título que aquella exposición de 1937 y de la que era una clara derivación, igual que el antes citado *Juden ohne Maske*. Al presentarse como un documento, como un reportaje tomado de la vida real, el potencial propagandístico de este film es muy superior al de los anteriores: presentación de judíos famosos que aparecen, claro está, asociados a conductas reprobables (de Einstein a Chaplin pasando por casi todos los políticos de la República de Weimar); fragmentos de películas sacados de su contexto, como la ya citada *House of Rothschild*; planos de agresiva simbología como los de las ratas de alcantarilla y los encadenados que empalman la auténtica cara de los judíos con la que muestran en la sociedad «civilizada» (sin barba, trenzas, kipa ni caftán) y, como climax de repugnancia, la filmación sin truco de un auténtico ritual de carnicería kosher (*shehitah*), en la que el matarife desangra una ternera. Por su innegable crudeza, esta escena encontró oposición en algunos medios, por lo que se decidió hacer una versión especial sin ella a fin de que pudiera ser vista por mujeres y niños; de esta manera, en el UFA-Palast am Zoo se hacían dos sesiones: a las 4 la versión *light* y a las 6.30 la íntegra. A pesar del esfuerzo

promocional, la reacción del público fue muy poco entusiasta, por no decir totalmente negativa, y se tuvo que reducir su explotación a circuitos no comerciales; *Der ewige Jude* fue, sin duda, uno de los grandes fracasos de la propaganda nazi y cerró el ciclo de películas antisemitas³⁶.

¿Y en Hollywood? La tierra de promisión para los judíos, a juzgar no por las paranoias nazis sino por la simple realidad, ya que todos los productores lo eran, pero realmente no lo demostraban, ya que una de sus principales preocupaciones era olvidar sus orígenes e integrarse plenamente en la sociedad estadounidense como un ciudadano más, para lo cual no dudaban en buscar esposa entre la comunidad *goy*. Ninguno de ellos tenía el menor interés en hacer propaganda sionista ni hacer afirmaciones de fe hebrea: Ben Hecht cuenta que cuando le pidió dinero a David O. Selznick para financiar un ejército judío en Palestina, se negó tajantemente aduciendo que, fuera cual fuera su origen, él se consideraba social y psicológicamente americano³⁷. A causa de esta postural es difícil encontrar referencias judías en ningún film anterior a 1941, ni siquiera en películas en las que éstas venían casi obligadas por el guión: uno de los casos más flagrantes es el de *The Life of Emile Zola* (1938, dir. William Dieterle), en el que la única alusión al origen étnico de Dreyfuss es un plano fugaz de su ficha militar en la que consta «religión: judía». Y sin salirnos de los films biográficos de la Warner, tampoco en *Dr Ehrlich's Magic Bullet* (1940, dir. Dieterle), que es precisamente la apología de «un gran alemán», se menciona que el protagonista sea judío a pesar de que el guión contiene algunas críticas al racismo germánico (aunque una de ellas, curiosamente, se basa en que uno de los científicos que trabaja con Ehrlich es... ¡japonés!).

Antes de 1939 las referencias a personajes judíos eran casi nulas, aunque hay excepciones: aparte de la ya citada *House of Rothschild*, un ejemplo es *Symphony of Six Million* (*La sinfonía de la vida*, 1932, dir. Gregory LaCava), tomada de una novela de A. J. Cronin sobre el ascenso social de un médico judío, en el que se da el detalle anecdótico de que su protagonista era el antiguo *latin lover* Ricardo Cortez, que con la llegada del sonoro parecía haber recuperado, ya que no su nombre original de Jacob Krantz, sí su origen racial. El desinterés de Hollywood por los judíos queda puesto de relieve con el aluvión de films antinazis surgido a partir de 1939, que los ignora también totalmente a pesar de que sus tribulaciones en Alemania hubieran servido para reforzar el mensaje político. El único que se atrevió a tocar el tema fue Charles Chaplin en *The Great Dictator* (*El gran dictador*), film por otra parte muy transgresor y de escasa «corrección política» que si se realizó es por la simple razón de que su autor tenía absoluto control de la producción.

La película de Chaplin sorprende hoy en día por la franqueza de su mensaje y al mismo tiempo por el escaso ingenio de la intriga, hasta el punto de que su valor político es inversamente proporcional al artístico. En realidad, el guión no es más que la esquematización de unos acontecimientos que todos conocían por la prensa: en Tomania gobierna por el terror un dictador de nombre Adenoid Hynkel, que tiraniza a sus súbditos con tropas de asalto uniformadas como *boy scouts* y se ensaña especialmente con los judíos, invade un país vecino, Ostría, y tiene un colega meridional, un gordo fanfarrón que atiende por Benzino Napaloni. Tremendo esfuerzo mental, evidentemente, puesto todavía más en evidencia al sazonar la anécdota con unos toques humorísticos que mezclan el *slapstick* rancio con la poesía barata -la sobrevalorada escena del globo terráqueo- para acabar con un sermón prolijo y redundante de casi diez minutos de duración sobre la maldad de los sistemas políticos dictatoriales y la necesidad de luchar contra ellos. Pero lo cortés no quita lo valiente: aunque *The Great Dictator* nos parezca muy insuficiente como película -ahora y entonces, pues su *look* ya era anticuado en 1940-, tiene el mérito indiscutible de haber dicho lo que nadie se atrevía a decir, y concretamente de poner el dedo en la llaga en cuestiones como la de los campos de concentración o la persecución de los judíos, que a juzgar por lo que sabía Chaplin, no eran tan desconocidas fuera de Alemania como después se nos ha hecho creer³⁸.

EL PELIGRO ROJO

Si en algo coincidían americanos y alemanes era en su rechazo a la URSS y todo lo que representaba: para unos el comunismo era el principal enemigo del sistema capitalista y para los otros la amenaza constante a los valores germánicos y el muro de contención de su *lebensraum*. Aunque las actividades del celebre Comité de Actividades Antiamericanas (HUAAC, *House of Un-American Activities Committee*) se relacionan principalmente con los años de la Guerra Fría, lo cierto es que el comité en cuestión funcionaba desde 1938, y que, a pesar de que el principal peligro en aquellos años era el nazismo, su misión estaba ya encarrilada en la lucha contra el comunismo, velando por la salud política de Hollywood y haciendo sus listas negras de «agentes de Moscú».

Con todo, la contribución de Hollywood a la cruzada antisoviética se movió exclusivamente en el terreno de la comedia: el ejemplo más famoso es la producción MGM *Ninotchka* (1939, dir. Ernst Lubitsch), que fue un gran éxito comercial tanto por el *savoir faire* de su director y guionistas (Charles Brackett y Billy Wilder) como por la carismática presencia de Greta Garbo en su primer papel ligero

(«*Garbo laughs*», decía la propaganda). En su momento la crítica la acogió como una implacable sátira del comunismo, pero estudios posteriores han matizado esta apreciación³⁹. La intriga plantea la dualidad comunismo-capitalismo desde una perspectiva que sólo puede calificarse de tramposa, a través de dos personajes arquetípicos: una funcionaria del Partido sosa y antipática que solo piensa en trabajar por el bien de su país y un aristócrata francés cuya única finalidad en la vida es disfrutar sin dar golpe; ella carece del más mínimo sentido del humor y siempre va vestida con horrible ropa «made in URSS», sin ninguno de los complementos decorativos que forman parte del ajuar femenino occidental, mientras que el siempre ríe, viste esmoquin y vive en una continua juerga (la elegancia *debonnaire* de Melvyn Douglas hace el resto). Cuando el galán lleva a la bolchevique a conocer las delicias del capitalismo en ese estereotipado «París romántico» que es marca de fábrica de Hollywood, la chica ve flaquear sus convicciones; y en las escenas siguientes en Moscú el espectador puede comprobar que, realmente, el paraíso socialista no es el lugar más agradable para vivir, con su gente fea y obtusa, retratos de Stalin en cada rincón y problemas de vivienda: a pesar de tener un cargo importante en el Partido, la protagonista tiene que compartir un escuálido apartamento con dos compañeras.

Hasta aquí, la propaganda parece de lo más burdo, pero algunos detalles acá y allá siembran un poco de confusión, sin duda deliberadamente: la protagonista es adusta y no sabe potenciar su *sex-appeal*, cierto, pero es una persona íntegra que cree sinceramente que trabaja por el bienestar de sus conciudadanos, todo lo contrario de su oponente, que por gracioso que pueda resultar no es más que un parásito social. Los personajes secundarios redondean este concepto: la duquesa rusa exilada tiene los peores tics de su estirpe (recuerda con nostalgia aquellos tiempos en que podía azotar a sus criados por cualquier menudencia), y los burócratas bolcheviques no son propiamente malvados, sino más bien cortos de luces. Por otra parte, algunos puntos clave de propaganda han sufrido cierta transformación con el paso del tiempo: para el espectador de 1939, la Greta Garbo sin vestidos, joyas ni peluquería del principio era la antítesis de la femineidad, mientras que vista treinta años más tarde resultaba casi un icono *women's lib*⁴⁰.

Quizá por la buena acogida dispensada a *Ninotchka*, las siguientes muestras de anticomunismo hollywoodiano siguen con el mismo tono paródico en *He Stayed for Breakfast* (*Caprichos de Madame*, 1940, dir. Alexander Hall) Melvyn Douglas repite su papel de aristócrata decadente, y *Comrade X* (*Camarada X*, 1940, dir. King Vidor) nos explica otra vez como una ruda hija de la Revolución aprende (con nota máxima) las reglas básicas del glamour capitalista. Este último título recurre al humor de forma bastante más burda que el de Lubitsch y también más inverosímil, ya que es difícil ver una áspera bolchevique en la exquisita Hedy Lamarr, uno de los productos más conseguidos de la sofisticación hollywoodiana; por otra parte también es llamativo que el director Vidor hubiera sido considerado unos años antes como un izquierdista comunistoide por su *Our Daily Bread* (*El pan nuestro de cada día*, 1934), que además fue galardonado en un festival cinematográfico moscovita⁴¹.

En resumen, puede decirse que la visión de la URSS ofrecida por Hollywood en los años de preguerra es francamente suave, a pesar de que en varios sectores de opinión existía un anticomunismo más que notable, como indican las críticas contemporáneas dedicadas a estos films, ajenas al cambio estratégico que tendrá lugar muy pronto, cuando la guerra contra el Eje convierta a americanos y rusos en extraños compañeros de lecho y obligue a los productores de Hollywood a filmar apologías de la patria del comunismo. De todos modos, los recelos ante el nuevo socio no desaparecerán de golpe en diciembre de 1941, ya que la primera película de ficción pro-soviética no aparecerá hasta abril de 1943 (*Mission to Moscow*, dir. Michael Curtiz).

Las películas nazis de temática, más que soviética, rusa, experimentaron los mismos avatares que las relaciones políticas entre ambos países. Radicalmente anticomunista, el régimen nazi aprovechaba la menor ocasión para desprestigiar a sus antiguos contrincantes de luchas callejeras: en los primeros films propagandísticos, que exaltaban la labor semiclandestina de los camisas pardas contra la odiada democracia de Weimar, los comunistas eran las fuerzas de choque de la anti-Alemania, los asesinos del histórico Horst Wessel (presentado bajo seudónimo en el film *Hans Westmar*, dir. Franz Wenzler) y del ficticio *Hillerjunge Quex*. Pero en estos casos los comunistas eran alemanes, o sea, el enemigo en la propia casa, unos renegados a los que algunas veces podía llegar la luz de la verdad, como le ocurría al padre de Quex y al del *SA Brand* (éste socialdemócrata, valga la aclaración) o a los obreros anónimos que en un plano simbólico final de *Hans Westmar* convierten sus puños cerrados en un saludo fascista. Los auténticos soviéticos aparecerán un poco más tarde, en *Friesennot* (*Lucha contra la muerte roja*, 1935, dir. Peter Hagen) y en *Weißer Sklaven*, también conocida como *Panzerkreuzer Sewastopol*⁴² (*El acorazado Sebastopol*, 1936, dir. Karl Anton). El título de la primera se refiere a los sufrimientos de un grupo de población de origen alemán en suelo ruso, los frisonas, su posterior liberación del yugo comunista y su laboriosa peregrinación hasta el reencuentro con la patria. La segunda es básicamente una intriga de

aventuras (sin ninguna conexión, a pesar del título, con el *Potemkin* soviético) ambientada en plena revolución de 1917 y que ofrece un variado muestrario de malvados rojos a cual más estrafalario, desde luego mucho más atractivos cinematográficamente que los sufridos pero aburridos blancos.

Aparte de dejar de piedra a los disciplinados militantes comunistas de todo el mundo, la firma del pacto de no agresión germano-soviético el 23 de agosto de 1939 tuvo una repercusión importante en las cinematografías de ambos países: la suspensión de películas que atacaran al contrario. Los rusos retiraron de cartel títulos de 1938 como *Alexander Nevski* (dir. Eisenstein), *Professor Mamlock* (dir. Adolf Minkin y Herbert Rappaport) o *Sem'ya Oppenheim* (dir. Grigori Roshal) y los alemanes hicieron lo propio con *Friesennot* y *Weißer Sklaven*. La inesperada amistad entre ambos regímenes tenía unas finalidades totalmente pragmáticas que podían resumirse en dos puntos: retrasar la guerra y repartirse Polonia. Aunque no se llegó a realizar ninguna película de exaltación del contrario -como hicieron los Estados Unidos en fecha posterior-, de la segunda premisa surgió una serie de films unificados por su voluntad de desprestigiar a los pobres polacos, que encima de ver su territorio invadido por el Este y por el Oeste tenían que pasar por los agresores, los auténticos culpables de la situación. De los soviéticos destacó especialmente la contribución de una gloria del mudo, Alexander Dovzenko, que quizá por su condición de ucraniano se sintió más motivado y realizó un film de ficción ambientado en 1918, *Chors* (1939), y un documental de ambiente contemporáneo, *Osvobodzenie* («La liberación»⁴³, 1940). Ambos dan una imagen auténticamente venenosa de los polacos, tan orgullosos, prepotentes y belicistas como los mismos nazis, de los que sólo se diferencian en que su grito de guerra no es el «*Sieg! Heil!*» sino el más idiosincrático «*Ogniem i mieczem*»⁴⁴.

Por su parte, los nazis echaron leña al fuego antipolaco con *Feinde* (1940, dir. Victor Tourjansky) y *Heimkehr* (*Retorno al hogar*, 1941, dir. Gustav Ucicky). El esquema argumental de estas dos películas es el mismo de *Friesennot*: unos alemanes en tierra extraña (en este caso Polonia), tienen que sufrir las vejaciones de los naturales, presentados como unos monstruos dedicados en exclusiva al asesinato y la violación. La llegada de las tropas nazis supone, al igual que en el documental de Dovzenko, una auténtica liberación. Puede ser interesante comparar la trama de estos films con la de uno hecho en Hollywood por las mismas fechas, el antes citado *Four Sons*. Aunque el lugar es Checoslovaquia en vez de Polonia, la situación es muy parecida: los personajes son una familia de sudetes formada por la madre y cuatro hijos, los cuales seguirán distintos caminos ante la agresión alemana: uno emigra a América, otro siente la llamada de la sangre y se convierte en un nazi fanático, el tercero se identifica con la que considera su patria y se lanza a la resistencia contra el invasor, y el pequeño muere en Polonia luchando por el Reich. Es decir, que si en la versión nazi de los hechos un alemán siempre deberá sentirse alemán por mucho que viva en el extranjero, para los americanos, cuyo país ha sido desde siempre la tierra de promisión de cualquier emigrante, es perfectamente comprensible que un alemán se considere con orgullo ciudadano checo.

Aunque ya hemos dicho que el cine alemán no hizo ningún elogio de la nación soviética, hubo un sucedáneo de homenaje a la «Rusia eterna» con una adaptación de Puschkin producida en Viena, *Der Postmeister* (*Dunia la novia eterna*, 1940, dir. Gustav Ucicky); el resultado fue un soberbio y conmovedor melodrama en el cual ni el crítico más predispuesto encontraría un mensaje político. La producción de este film ilustra sobre la posición del cine nazi con respecto a la nueva situación política: incapaz de elogiar a la URSS, le ofrece cierta neutralidad, por lo menos mientras tal situación se mantenga. Como es sabido, eso no duró mucho: después de junio de 1941 se recuperan los viejos films anticomunistas (*Friesennot* reaparece con el título *Dorf im roten Sturm*) y reproducen nuevos como el agresivo *G.P.U.* (*¡Terror! ¡G.P.U.!*, 1942, dir. Karl Ritter).

«LA PERFIDA ALBIÓN»

Si el nuevo imperio americano no estimulaba el interés de los gestores del cine nazi, el británico «de toda la vida» sí que estaba en continuo punto de mira de sus ataques de celuloide. La razón principal hay que buscarla en la inquina recogida en el inconsciente nacionalista alemán, que veía a los súbditos de Su Graciosa Majestad como los responsables de que el Reich de Bismarck no hubiera podido consolidar su imperio colonial en África. En realidad, todos los films nazis antibritánicos giran sobre un mismo esquema argumental: grandes colonizadores alemanes intentan hacerse con un rincón en el inmenso continente negro, pero sus legítimos intentos son siempre frustrados por codiciosos y traicioneros agentes ingleses. Una variante del mismo tema es la lucha contra la opresión británica en Irlanda, si bien aquí la motivación de los nazis no es tanto la expansión territorial como una supuesta complicidad de los irlandeses contra el enemigo común⁴⁵. El año 1941 es especialmente rico en cintas antibritánicas: en el

apartado «africano» tenemos *Carl Peters* (dir. Herbert Selpin) y *Ohm Krüger* (dir. Hans Steinhoff}, y en el «irlandés» *Mein Leben für Irland* (dir. Max W. Kimmich).

Carl Peters pretende ser una biografía de un gran colonizador alemán, que en los tiempos de Bismarck luchó por dar a su patria el espacio vital que en Europa le faltaba contra las insidiosas maquinaciones del enemigo exterior - los británicos- e interior –los judíos socialdemócratas-. Como es de esperar, la realidad histórica del personaje ha sido adaptada a las necesidades de la propaganda, y de este modo el que no era más que un aventurero sin demasiados escrúpulos aparece (interpretado por Hans Albers, el actor más querido del público alemán) como un auténtico patriota y bondadoso protector de los nativos. A pesar de las intrigas de un político judío consigue ser nombrado Comisario del Reich en África Oriental, pero acusado de maltratar a los nativos tiene que volver a Berlín para dar explicaciones. El hecho histórico es cierto, pero en la película aparece convenientemente embellecido: Peters se ve obligado a ejecutar a dos negros que habían matado a un amigo suyo, pero queda claro que lo hace para frenar una rebelión y que los instigadores de todo son los ingleses. En el Reichstag, los políticos socialdemócratas, vendidos a los intereses extranjeros, lo desacreditan y fuerzan su dimisión.

De este modo, *Carl Peters* mata dos pájaros de un tiro: los odiados políticos de la República de Weimar (extrapolados a un época anterior pero fácilmente reconocibles) por un lado, y los británicos por otro. La frustración colonial alemana queda reflejada en un explícito monólogo del protagonista: «En el reparto del mundo que empezó en el siglo XV, Alemania no ha recibido nunca nada (...) Si nuestra nación quiere obtener algo ha de ser gracias a hombres de acción que no se amedrenten cada vez que los ingleses levanten una ceja». Lo malo es que la dispersión del mensaje no contribuye a hacer digerible un film ya de por sí mal escrito y peor dirigido, que no tuvo una gran acogida popular. Estrenada solo un mes después de *Carl Peters*, *Ohm Krüger* tiene muchos más méritos, tanto cinematográficos como propagandísticos, y conduce el mensaje antibritánico de forma más directa y eficaz.

Tampoco *Ohm Krüger* manifiesta una gran fidelidad a los hechos históricos, pero la desfachatez con que lo hace resulta de una sorprendente modernidad⁴⁶. Véase, si no, lo que dice el jefe de producción Ewald von Demandowski en el folleto editado para la distribución en Francia: «Un film histórico no es un museo. Sólo el nombre de los personajes es histórico; las ideas son actuales (...) El cine histórico es espejo del pasado, protección del presente y guía para el futuro»⁴⁷; es difícil encontrar unas afirmaciones más programáticas. La idea para la película vino del actor Emil Jannings, que debió leer en las páginas de *Mein Kampf* la impresión que le había causado al joven (y tanto: ¡10 años!) Hitler la lucha de los boers contra el Imperio Británico y pensó que el papel de Paulus Krüger, el caudillo del Transvaal de origen alemán al que sus compatriotas llamaban cariñosamente «tío» Krüger, venía que ni pintado para su lucimiento. El Estado arrojó con todos sus recursos el proyecto, que resultó una auténtica superproducción; aunque la responsabilidad artística recayó en Steinhoff, uno de los mejores directores del régimen, se organizaron dos equipos de refuerzo a las órdenes de profesionales tan competentes como Herbert Maisch y Karl Anton.

Tal como se reconstruye en el film, la guerra de los boers es un episodio vergonzoso de la Historia Contemporánea, en el que los honrados y laboriosos colonos holandeses son expoliados y masacrados por los británicos, que no son más que una banda de ladrones, estafadores y asesinos entre los que no se salva nadie: Joseph Chamberlain, Secretario de Estado para las Colonias, es un dandy cínico y amanerado, Cecil Rhodes un salteador de caminos⁴⁸, la Reina Victoria una vieja borracha, Kitchener un carnicero, y hasta aparece un oficial gordinflón y viscoso que es un remedo de Churchill (aunque no se le menciona por el nombre). De todo el contundente aparato propagandístico, lo que más destaca en la actualidad es la forma como atribuye a los ingleses de 1900 las mismas atrocidades que los alemanes estaban cometiendo en 1941 pero que, evidentemente, no reconocían como propias: hay un momento en que Kitchener declara la «guerra total» anticipándose al discurso de Goebbels del 18 de febrero de 1943; a los boers no se les concede categoría militar y son tratados como «bandidos», igual que a los partisanos de los países ocupados; la soldadesca británica se ceba en la población civil, hacinando a mujeres y niños en campos de concentración donde se les deja morir de hambre, donde el supuesto Churchill le pega dos tiros a una de las mujeres que se quejaba de los malos tratos y el hijo de Krüger, Ian, es ahorcado públicamente ante los ojos de su mujer, en una sucesión de estampas que podrían estar «tomadas del natural» de cualquier campo de exterminio nazi. La precisión de la puesta en escena y las impecables composiciones de todo el reparto casi consiguen que tal acumulación de tremendismos acabe por encoger el corazón de los espectadores, en un intento bastante conseguido de que todos coreen la última frase de Ian Krüger, «¡Maldita sea Inglaterra!»⁴⁹. De todos modos, a *Ohm Krüger* le pasa lo mismo que a muchos films de propaganda nazi, incluyendo en ese lote el tan emblemático *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935, dir. Leni Riefenstahl): solo convence a los ya convencidos. Los personajes son rígidos arquetipos, puros títeres que pretenden ilustrar un mensaje preconcebido pero que en ningún momento

explican de forma humana su supuesta bondad o maldad. Los bóers son los buenos «porque sí», y lo mismo puede decirse de los británicos: en realidad, el «entrañable» tío Krüger es un viejo cascarrabias y prepotente que no estimula la más mínima simpatía, y si los oficiales ingleses son altivos y crueles con sus enemigos, en esto no tienen nada que envidiar a sus colegas de la Wehrmacht.

Los ingleses vuelven a recibir un serio correctivo por su actuación en Irlanda: esta simpatía hacia los irlandeses tiene su explicación, sobre todo si consideramos que los métodos terroristas del IRA no dejaban de tener cierto parecido con los que los SA habían empleado en los tiempos de la lucha por el poder. Después de *Der Fuchs von Glenarvon* (*El zorro de Glenarvon*, 1940), el realizador Max W. Kimmich⁵⁰ insiste el año siguiente con *Mein Leben für Irland*, ambientado en medias juveniles, concretamente un colegio en que la severa disciplina inglesa aparece ridiculizada de una forma que recuerda algunos productos del *free cinema* de los años sesenta (aunque sin ningún sentido del humor, por supuesto). En estos productos pro-irlandeses las tropas de ocupación se imponen por la crueldad y la traición, por lo que la actitud más caritativa ante estos matarifes es el tiro en la nuca, como hace el viejo bedel del colegio ante su antiguo oficial (ahora jefe de la policía) que le dejó tirado en el campo de batalla y arrambló con la medalla que le correspondía a él⁵¹.

La visión americana del Imperio Británico no sólo no tiene todas estas connotaciones peyorativas sino que puede decirse que Hollywood será el principal propagandista de las excelencias de la colonización inglesa. Naturalmente, en todo esto hay un factor económico primordial, que es el público potencial que suponían los ciudadanos del Imperio y la necesidad de no perderlo con películas que pudieran molestar a la metrópoli⁵². El periodo 1935-1940 supone el cénit de la producción pro-británica de Hollywood, con un número considerable de títulos, casi todos de primera categoría a cargo de estudios importantes. Este auge de «films imperiales»⁵³ tiene que ver también con el éxito comercial de dos películas que planteaban el mensaje político desde un enfoque de cine de aventuras que podía ser asimilado por todos los públicos: *The Lives of a Bengal Lancer* (*Tres lanceros bengalíes*, 1935, dir. Henry Hathaway) y *The Charge of the Light Brigade* (*La carga de la Brigada Ligera*, 1936, dir. Michael Curtiz).

Estas cintas dejan bien sentado el esquema ideológico que será habitual en productos posteriores: los ingleses no tienen colonias para enriquecerse con su explotación, sino para velar por el bienestar de unos pobres salvajes, incapaces de gobernarse por sí mismos y expuestos al capricho de unos cuantos fanáticos; la misión colonial es una carga que el inglés acepta como una imposición divina⁵⁴. El Imperio Británico es paz y libertad, mientras que sus enemigos son los agresivos servidores de un poder despótico, sea religioso (no cristiano, por supuesto) o civil (imperialismos extranjeros). El buen ojo comercial de los guionistas y directores de Hollywood hace digeribles estas teorías que, si hemos de ser sinceros, eran asumidas sin excesiva reticencia por el público de la época. En 1939 se estrena otro de los clásicos del género, *Gunga Din* (dir. George Stevens), para cuya trama se utilizan personajes de Rudyard Kipling, el autor imperial *par excellence*. Como es habitual, en la India del film hay indígenas malos (los fanáticos religiosos de turno) e indígenas buenos, en este caso el tal Gunga Din, un fiel asistente cuya máxima ilusión es ser nombrado cabo del ejército británico: lo conseguirá, pero a título póstumo, después de sacrificarse por salvar a sus adorados superiores y dar la victoria a las armas imperiales.

Con los cañones tronando en Europa, Hollywood comienza a dar una visión del Imperio más centrada en la coyuntura del momento. Un film ilustrativo de este nuevo enfoque es *The Sun Never Sets* (*Tradición heroica*, 1940, dir. Rowland V. Lee), en el que dos probos funcionarios coloniales deben enfrentarse a un fabricante de armas que, bajo el disfraz de una expedición científica, ha venido a África a sublevar a los nativos en beneficio de los enemigos de Inglaterra. Aunque las maneras de este individuo son las de un nazi prototípico, los guionistas dejan su nacionalidad imprecisa y le dan un nombre, Hugo Zurof, que suena a cualquier cosa (¡hasta a judío!). La historia es un fervoroso panegírico del patriotismo inglés a través de una familia que durante trescientos años ha servido a la Corona en sus posesiones: los dos protagonistas son hermanos, y aunque el pequeño no está al principio muy seguro de su vocación colonial, el ejemplo del mayor acabará por convertirle en otro fiel servidor del Imperio. En cuanto al villano, queda claro que su apoyo a los nativos es interesado y, en el fondo, está dirigido contra ellos más que a su favor, pues lo que persigue es implantar un gobierno dictatorial sin relación con la tolerancia y buena voluntad de que hacen gala los hombres de Su Majestad.

El siguiente film americano pro-imperio será el último por el momento: *Sundown* (*Cuando muere el día*, 1941, dir. Henry Hathaway). La línea argumental tiene varios puntos de contacto con la anterior: también hay un intrigante de nacionalidad equivocada (en este caso se concreta que es holandés) que arma a los nativos por cuenta del Eje, pero a cambio algunos detalles son relativamente originales. Por ejemplo, el funcionario colonial es canadiense, básicamente para disimular el acento americano del actor Bruce Cabot, pero también -al menos, eso parece- para emitir un tímido mensaje de cambio en la actitud discriminatoria hacia los indígenas (al respecto de una joven árabe a la que no se deja comer con

los europeos, y que luego resulta ser una agente del gobierno); esta situación, añadida al crepuscular título, supone una especie de profecía de las cosas que vendrán. Para contrarrestar el posible efecto crítico, los guionistas hacen que el jefe militar del puesto emita un pintoresco discurso en el cual, después de recordar que es hijo de un obispo anglicano, concluye que Iglesia y Ejército son los pilares de la civilización, razonamiento de implacable coherencia pero en absoluto exclusivo del Imperio Británico.

En resumen, que si para el cine de la Alemania nazi el Imperio Británico era el opresor despiadado de otros grupos étnicos más nobles (e incluso más blancos) y se cuestionaba su supuesta labor civilizadora, para Hollywood era precisamente el principal baluarte de la civilización frente a la barbarie de los pueblos primitivos y la ambición de imperios menos evolucionados. Lo cierto es que la situación de Inglaterra en 1940, sola ante el peligro nazi después de la estrepitosa derrota de las democracias europeas, encajaba más con la interpretación americana: por criticable que fuera el sistema imperial inglés, la idea de una Europa como colonia del Reich ponía los pelos de punta a cualquier espíritu libre. Este concepto es el que querían expresar las películas de Hollywood, más o menos directamente en títulos como los comentados pero también de forma simbólica en un «film de imperio» que no menciona por su nombre ni a Churchill ni a Hitler, y que ni siquiera se refiere al Imperio inglés: *The Sea Hawk* (1940, dir. Michael Curtiz). Aquí la acción está situada en el siglo XVI y el enemigo de la Humanidad es Felipe II de España: en la primera escena vemos como mira un mapa de Europa y, con voz amenazadora, maldice a aquella pequeña isla que osa resistirse a su autoridad y que, por supuesto, tiene los días contados (la Armada Invencible se encargara de ello). Inglaterra es, pues, la fortaleza contra la tiranía y la ambición, y su adalid la reina Isabel, que va a defender el mundo libre con la ayuda de ...un pirata, aunque eso sí, un pirata patriota con los rasgos de Errol Flynn. Como en los films sobre la II Guerra Mundial, los buenos - en este caso los ingleses-lo hacen todo bien, sean reinas o piratas, mientras que los malos -los españoles, claro- actúan movidos por la codicia y el oscurantismo: los miembros del tribunal que condena a los «mastines de la reina» a galeras por piratas (lo que son) visten una especie de sotanas frailunas para que en la mente del espectador se recicle el inmarchitable tópico de la Inquisición española⁵⁵. Cuando nuestro heroico bucanero despacha a un melifluo político que en realidad era un quintacolumnista del rey prudente y acto seguido se embarca para hundir la Armada y salvar Inglaterra, el mensaje va dirigido a la actualidad igual que hacían los films históricos nazis tipo *Ohm Krüger*: en 1940 como en 1588, Britania acabará con aquellos que pretendan desafiar su poder. Y esto lo decían en Hollywood, no en Londres⁵⁶.

MORAL DE CIRCUNSTANCIAS

Después de la remodelación del Código Hays en 1934, imágenes y conceptos que puedan resultar «conflictivos» desaparecen de las producciones hollywoodianas. No es que los años anteriores fueran un alarde de libertad de expresión, pero había sin duda un margen que permitía obras de clara denuncia social como *The Public Enemy* (1931, dir. William A. Wellman) o *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*, 1932, dir. Mervyn LeRoy) y también cierta permisividad en materia de sexo y erotismo, reflejada de forma variada en las comedias de Mae West, los espectáculos de Cecil B. DeMille, los musicales de Busby Berkeley y en películas que tocaban temas de los llamados «delicados», como podía ser la violación en *The Story of Temple Drake* (*Secuestro*, 1932, dir. Stephen Roberts) o el parto en *Life Begins* (1932, dir. Elliot Nugent). Aunque los productores intentaron mantener un mínimo de aquellos elementos que facilitan la aceptación de sus productos por el público, el reajuste moral de 1934 cambió los gangsters y vampiresas que tan mal ejemplo daban a los jóvenes de la Depresión por la jovial inocencia de Shirley Temple. Los temas sociales fueron reapareciendo a lo largo de la década, pero siempre tamizados por el optimismo rooseveltiano: los films de Frank Capra y *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*, 1940) de John Ford son ejemplos significativos de este «quiero y no puedo». Cuestiones sociales con trasfondo moral como el aborto, la homosexualidad, las drogas o la prostitución no podían ni plantearse, y las relaciones heterosexuales tenían que simbolizarse mediante castos besos a boca cerrada⁵⁷.

En el III Reich el cine no era precisamente una escuela de vicio, pero en algunos aspectos da la impresión de ser algo menos encorsetado que el americano. Por supuesto, no gracias a una mayor amplitud de miras de los censores, sino a la nula beligerancia que el gobierno permitía a los grupos de presión religiosos, que al fin y al cabo eran los que controlaban la moral del cine americano. La única religión admitida en el país era el culto al Führer y a la Patria, y en su recuperación de valores germánicos «eternos» se insinuaba, más que un claro ateísmo, una especie de paganismo panteísta que justificaría algunas supuestas transgresiones de los tabús morales de la época. En los films nazis, por ejemplo, pueden verse desnudos no siempre «justificados por el guión», como ocurre en *Olympia*, *Der Postmeister*, *Das Bad auf der Tenne* (1943, dir. Volker von Collande) o *Münchhausen* (*Las aventuras del barón Münchhausen*, 1943, dir. Josef von Baky), y en *Die 3 Codonas* hay una escena en que se ve a una pareja bajo las sabanas después de hacer el amor, cuando en Hollywood no se permitía ni la menor sugerencia de